
Le Groupe des jeunes artistes plasticiens, une seconde fois

Tadeusz Kantor et Mięczyław Porębski

Traducteur : Dorota Felman



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/27129>

DOI : 10.4000/critiquedart.27129

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 21 novembre 2017

Pagination : 68-78

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Tadeusz Kantor et Mięczyław Porębski, « *Le Groupe des jeunes artistes plasticiens, une seconde fois* », *Critique d'art* [En ligne], 49 | Automne/hiver 2017, mis en ligne le 21 novembre 2018, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/27129> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.27129>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2021.

EN

Le Groupe des jeunes artistes plasticiens, une seconde fois

Tadeusz Kantor et Mięczyśław Porębski

Traduction : Dorota Felman

NOTE DE L'ÉDITEUR

Texte original extrait de *Czas debat : Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954. Tom 2 : Realizm i formalizm*, p. 108-119. Sous la dir. d'Agata Pietrasik et Piotr Słodkowski © Varsovie : Fundacja Kultura Miejsca : Akademia Sztuk Pięknych, 2016. Tous droits réservés

En faisant paraître, en 1946 dans la revue *Twórczość* (n°9, 1946), le texte-manifeste intitulé « Le Groupe des jeunes artistes plasticiens, une seconde fois », Tadeusz Kantor et Mięczyśław Porębski entendent accompagner le cheminement dans l'après-guerre des jeunes artistes de Cracovie avec lesquels ils travaillent depuis les premières années de l'Occupation. Par le titre, ils veulent s'inscrire dans la lignée du premier groupe de Cracovie, constitué à la fin des années 1920 autour de jeunes artistes fréquentant l'académie des Beaux-arts de la ville. Après les expériences théâtrales menées dans la clandestinité, le peintre et homme de théâtre Tadeusz Kantor associe sa voix à celle de son ami, l'historien et critique d'art, Mięczyśław Porębski de retour à Cracovie après avoir été arrêté pour conspiration, puis déporté en 1944 dans des camps de Russie et à Sachsen Hausen. Au moment où l'*intelligentsia* polonaise décimée par la guerre se rassemble progressivement, tous deux prônent un réalisme amplifié qui jette comme un pont entre l'abstraction (désignée aussi comme « abstractionnisme ») et l'art des primitifs modernes, entre l'héritage des avant-gardes et les exigences sur lesquelles les expériences de la guerre ont débouché. Nourris par les réflexions fondamentales des symbolistes polonais Witold Wojtkiewicz, Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz, mais aussi par celles de Vassily Kandinsky, de Kasimir Malevitch et de Władysław Strzemiński sur le lien de l'art à la réalité, rejetant ses déclinaisons naturalistes pour mieux affirmer combien l'art ne se cantonne pas au redoublement du

monde visible par l'imitation, ils affirment la nécessité intrinsèque de l'art comme composant essentiel de la vision du monde. Il n'est question ni d'utopie ni de transformation de la société. L'urgence est de saisir combien sont graves l'écoute, l'attention au monde que requiert l'art et de reconnaître que la contemplation d'une œuvre ne peut jamais se faire impunément, puisqu'elle fait face au fruit de cette attention. Avant que le réalisme socialiste ne soit institué en Pologne en 1947, et que les politiques culturelles nées de la Guerre froide ne renforcent les oppositions entre la conception d'un art pur autonome autoréférentiel et celle d'un art social engagé aux prises avec l'histoire, Kantor et Porębski affirment une éthique fondamentale. En dépit des voies respectives que chacun suivra et des tensions dues aux conceptions idéologiques de l'art de l'époque, cette éthique irriguera leurs travaux et ceux des jeunes artistes qu'ils fréquenteront.

Mathilde Arnoux

/

Original text taken from *Czas debat : Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954. Tom 2 : Realizm i formalizm*, p. 108-119. Edited by Agata Pietrasik et Piotr Słodkowski © Varsovie : Fundacja Kultura Miejsca : Akademia Sztuk Pięknych, 2016. All rights reserved

When in 1946 Tadeusz Kantor and Mięczyński Porębski published the manifesto "Grupa Młodych Plastyków po raz drugi" [The Group of Young Visual Artists, A Second Time] in the periodical *Twórczość* (no.9, 1946), their intention was to accompany the post-war explorations of the young Krakow artists they had been working with ever since the first years of the Occupation. The title situated them in the continuity of the first Krakow group, that was built around young artists studying at the city's Fine Arts Academy at the end of the 1920s. After his clandestine theatrical experimentations, the painter and theatre director Tadeusz Kantor associated with his friend, Mięczyński Porębski, who was back in Krakow after having been arrested on charges of conspiracy, then deported in 1944 to camps in Russia and Sachsen Hausen. At a time when the Polish intelligentsia, which had been decimated by the war, was gradually re-forming, they both advocated an amplified form of realism, that would connect abstraction (also referred to as "abstractionism") to primitive modern art, at the intersection of the Avant-garde and the demands produced by the war-time experiences. They were inspired by Polish symbolists Witold Wojtkiewicz, Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz as well as by Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch and Władysław Strzemiński and their fundamental reflexions on the relationship between art and reality, rejecting its naturalist aspects in order to assert the ways in which art was not limited to an imitative duplication of the visible world; emphasising, rather, the intrinsic necessity of art as an essential component of world views. This was neither about utopia or the transformation of society. What was urgently at stake here was to grasp how important the attention and mindfulness to the world required by art was, and to recognise that the contemplation of art can never happen with impunity, as it is always faced with the result of this attention. Before the institution of socialist realism in Poland in 1947 and the reinforcement by Cold War cultural policies of the opposition between pure, autonomous, auto-referential art versus socially conscious art dealing with history; Kantor and Porębski defended a fundamental ethic. Despite the directions they both took subsequently and the tensions due to the times' ideological conception of art, this ethic impregnated their works and those of the young artists with whom they associated.

Mathilde Arnoux

1 Pro domo sua

- 2 La situation est dorénavant suffisamment mûre pour qu'un tel titre soit justifié, mais aussi indispensable. Justifié dans un cercle d'actions en train de se constituer, d'intentions et de conscience se précisant de plus en plus fortement et distinctement autour de jeunes plasticiens – car c'est de leur domus qu'il est ici question – ; indispensable face à l'indifférence et à l'incompréhension du rôle de la jeune génération dans la vie d'aujourd'hui, en pleine construction dont l'accent social majeur doit précisément reposer sur leurs efforts créateurs.
- 3 [...] Il arrive que la conscience se construise non seulement à partir de faits et de découvertes positives, mais aussi de relations négatives à l'égard de la réalité présente. Il y a un an à peine ce dernier terme ne pouvait se prononcer sans s'empêtrer dans une métaphysique de chimères et de préjugés ; aujourd'hui on peut l'employer dans un domaine concret d'expériences.
- 4 Chez nous, la critique et la polémique sont tristes bien que variées. Elles obéissent à des coutumes lourdes d'émotions banalisées et de subtilités inarticulées, individualistes et plus collectives, quand elles relèvent de l'esprit de coterie, apodictique, autoritaire voire féodal. Dans un bilan général, elles semblent périmées, poussiéreuses, pour ne pas dire primitives, résultant de cette attitude idéaliste encore omniprésente qui a toujours servi de renfort solide à l'obscurantisme.
- 5 Aujourd'hui, face à l'évidence irréfutable de la pensée dialectique, nous devons accepter que :
 - la vie se légitime par son unique vraie valeur qui ne tient pas dans une durée idéale, mais qui sans cesse exige une vigilance ininterrompue et le déploiement d'efforts,
 - la valeur n'appartient pas à ce qui perdure et se raidit, mais à ce qui naît et se dilate,
 - le processus de développement n'est pas un processus de croissance où des changements quantitatifs n'entraînent pas de changements qualitatifs. Un tel développement, compris comme une tentative d'atteindre à l'excellence des moyens conquis, peut se réaliser au mieux dans les limites d'une création individuelle, si ce n'est dans celles d'une génération. Or en se perpétuant, elle se rigidifie,
 - par conséquent, la perfection n'est pas une valeur absolue. Elle se rapporte uniquement à certains moyens et, pour cette simple raison, elle est sans comparaison possible avec des mouvements de tendances opposées.
- 6 Bien entendu, les artistes sont pour le moment les derniers à recourir dans la pratique à cette simple idée qui cependant existe bel et bien et constitue une défense contre ce qui est apodictique et autoritaire.
- 7 De ce préalable résulte plus que clairement que, dans une polémique ou dans des affrontements de disciplines et d'esthétiques diverses, l'aiguille de la négation se tourne non pas contre le talent, la maturité ou la perfection, bref contre des instants relevant de phénomènes individualistes, mais vise les postulats que cette individualité représente.
- 8 C'est seulement à partir d'une telle plateforme commune que peut s'organiser la vie tant culturelle qu'éthique. De plus, dans de telles circonstances, personne n'a le droit ni la raison de se sentir offensé dans ses ambitions individuelles puisque poser de nouveaux postulats ne se réduit pas à un attentat anarchisant contre l'autorité,

perpétré par des jeunes à la dérive et « inexpérimentés » – c'est tout simplement la vie qu'aucune méthode « éducative » ne parviendra à liquider. [...]

- 9 Du temps de l'Occupation, nous sentions déjà naître en nous une rébellion contre la forme pratiquée dans des cercles postimpressionnistes. Nous avons commencé à constater qu'elle ne portait pas en elle une charge émotionnelle capable de désigner et de préciser l'objet de l'époque qui pointait.
- 10 Nous pressentions que la réalité qui arrivait serait rude et difficile, imposante et positive, exigeant un regard aigu et pénétrant, un esprit audacieux et une volonté constructive.
- 11 Nous avons été frappés par l'art de Picasso qui cherche avec passion le regard ultime sur l'objet, réalisant une vivisection sans compromis afin d'atteindre une émotion première et immaculée, sachant organiser avec précision cette émotion dans un tableau ; frappés par l'art de Gromaire lourd dans son genre austère, par l'art de Klee naïf, libérant une maîtrise dénuée de tout schématisme et par l'art des surréalistes qui apportait à l'objet une nouvelle motivation. [...]
- 12 Pour nous, la création de Picasso, de Braque et de Léger établissait un équilibre clair et constructif dans un tableau. Elle rejetait une ambiance éphémère, stérile, improductive et asociale ; de même qu'elle rejetait toute cryptométaphysique pour s'affirmer en tant que l'expression du rationalisme dont nous allons nous servir dès aujourd'hui.
- 13 Nous avons cru, et nous le croyons toujours, que l'abstractionnisme était le premier pas dans un monde nouveau, élargi grâce à la science contemporaine, socialement plus accompli et régi par la pensée rationnelle.
- 14 Pour nous qui, pendant les jours les plus sombres de l'Occupation, nous sommes rangés aux côtés des écrivains et des poètes cracoviens dans un mouvement de résistance culturelle, Guernica de Picasso est devenu le manifeste humain le plus magnifique. Une telle attitude idéologique a ses conséquences artistiques dont il est difficile à présent de se détourner.
- 15 Nous savons aujourd'hui qu'une vie plus pleine nous attend d'autant qu'elle prend en considération tous les hommes et toutes les couches sociales, une vie d'autant plus créative, inventive que sa conception est audacieuse, fraîche et juvénile. C'est pourquoi nous ne pouvons pas en ce moment regarder l'objet de la réalité par le petit trou de la serrure que propose une analyse spectrale. Nous devons soulever l'objet de la réalité et l'exhiber.
- 16 Nous savons que le réalisme qui arrive n'indique pas une direction où nous attend un repos paisible, sans effort créatif, intellectuel et sentimental, sans formulation de concepts – comme l'imaginent tous ceux qui jugent négativement cette époque héroïque « bouillonnante » en y voyant un déclin.
- 17 Leur attitude dénote une aversion pour un effort intellectuel sans lequel aucun mouvement durable n'aurait jamais vu le jour. On en arrive même à des prises de positions opportunistes, saturées de pessimisme selon lesquelles il faudrait, après avoir condamné toute la création « décadente », adopter une attitude confortable et attendre que la réalité se concrétise et tombe comme une pomme mûre. Ils ignorent que l'art et la science en premier lieu organisent justement cette réalité dans leurs propres catégories.
- 18 **Tentatives révisionnistes**

- 19 Des attaques réitérées et obstinées de la part d'un obscurantisme passéiste ont eu un résultat indiscutable : elles ont créé autour des entreprises novatrices de l'art contemporain une atmosphère de demi-sourires ironiques, de blagues banales et de platitudes, de préjugés mesquins. On convient vite d'y voir un déclin de l'art, un produit de la décomposition, un symptôme de l'inertie et de la destruction. On l'a accusé d'être anarchiquement arbitraire, invérifiable, complètement dépourvu de critères, déconnecté et infécond. On lui a reproché son caractère asocial et hermétique, son formalisme vain. Depuis des décennies, on déclarait sa fin à de multiples reprises et à tout bout de champ.
- 20 On a même essayé par-ci par-là de précipiter sa fin avec des moyens plus drastiques. Ne suffit-il pas de rappeler les galeries concentrationnaires « de l'art dégénéré » dans l'Allemagne nazie ?
- 21 L'objectif était toujours le même : isoler ses éventuelles influences idéologiques à l'heure de la montée des conflits entre l'obscurantisme et les forces progressistes de l'humanité. Pourtant tant bien que mal l'art contemporain a survécu. Il a survécu à deux guerres impériales et aux années de l'entre-deux-guerres marquées par la désorientation et le tumulte.
- 22 A présent, il se tient sans hésitation du côté de ceux qui ont opposé à la nuit fasciste une volonté inébranlable de lutter, de vaincre définitivement et de reconstruire rationnellement.
- 23 Pour nous, ce n'est pas une surprise. Nous savions qu'il n'aurait pas pu en être autrement. Nous savions que l'art combattu par l'obscurantisme et le nazisme restait et allait demeurer d'avant-garde, constructif et discipliné intérieurement. S'il décomposait quelque chose, c'était uniquement des formes idéologiques usées, il détruisait seulement des chapelles réactionnaires et n'isolait qu'une paresse intellectuelle et un opportunisme moral.
- 24 Une accusation de décadence allait en règle générale de pair avec un soupçon à l'égard de l'apport du primitif, plus d'une fois décisif pour l'art contemporain. On n'y voyait rien d'autre qu'une barbarie et une dégénérescence des traditions séculaires de la race blanche tournées vers le classicisme, une preuve incontestable de la sauvagerie, de la stagnation et de la déchéance. [...]
- 25 Les phénomènes – Le Douanier Rousseau, Van Gogh, plus tard les fauvistes, Utrillo, Modigliani, Picasso, Léger, Klee, Chagall, Makowski – ne peuvent être rangés avec nonchalance sous une étiquette de décadence.
- 26 Décadent était le monde où tous ils déclenchaient des frissons de terreur, de scandale et d'indignation. Décadentes étaient les conditions sociales les condamnant à vivre et à créer pour épater le bourgeois¹, eux qui étaient arrachés à leur classe de base, plongés dans l'amertume de la solitude bohème, constamment révoltés contre les relations et les obligations existantes.
- 27 Pour nous, une chose est claire : l'art traditionnel, en déclin, l'art incapable de dépasser les conquêtes du naturalisme bourgeois et de l'idéalisme aux traits encore peut-être féodaux – ne reviendra plus. Il est fini sans appel à l'instar des classes dont il a fidèlement accompagné les débuts, les triomphes et les chutes. Si l'on observe encore dans certains milieux ses continuations, il faut y voir seulement un phénomène typique des processus artistiques, qui fait survivre des formes idéologiques déjà vides. Nous rejetons fermement cette continuation formelle.

- 28 Nous pouvons nous solidariser avec la grande tradition picturale de l'art européen vieille de cinq siècles sur le plan idéologique et non formel, seulement dans la mesure où cette tradition dénote une attitude réaliste face au réel et se distingue par une volonté que nous partageons de rompre avec des schémas sclérosés et des habitudes idéalistes.
- 29 C'est pourquoi aujourd'hui tout classicisme ou académisme nous est moins proche que les réussites des grands primitifs du XX^e siècle que nous percevons comme une première annonce de l'art des temps nouveaux basé sur des fondements sociaux revisités. Nous croyons que cet art s'adressant aux forces intellectuelles fraîches et constructives ainsi qu'à l'imagination jeune et sans préjugé des classes travailleuses, en sera une expression meilleure et plus complète que celle donnée par un art raffiné, purement sensible et dépourvu de tout concept positif, pratiqué par des épigones académiques de l'Impressionnisme, cette dernière grande création de la bourgeoisie.
- 30 Une éruption puissante des forces étouffées et assoupies des couches sociales plus larges, que représentait l'art des primitifs modernes, risquait dans son état brut de tomber facilement dans un exotisme marginal dans les développements de l'art historique.
- 31 C'est l'abstractionnisme qui l'a entraîné sur l'orbite de la haute culture créant en même temps un équivalent artistique idéal aux transformations sociales en jeu. Une pénétration réciproque de ces deux courants – leur interdépendance étroite, quasi élémentaire – interpelle. Combien d'abstraction trouvons-nous chez Rousseau, combien d'inclination sincère pour le primitif chez Picasso.
- 32 Les invectives qui se sont abattues sur l'abstractionnisme ont épuisé tous les arguments possibles scientifiques, moraux et sociaux. Une furie nerveuse écumante d'attaques et d'agressions orchestrées, parfois de positions totalement contradictoires, relevait plutôt d'une défense désespérée.
- 33 On l'accusait d'hypertrophie et de négligence intellectuelles, de sécheresse et de manque de tout sentiment, puis d'irrationalité et de métaphysique. On puisait dans la sociologie en y voyant une fois des tendances subversives, une autre fois un credo du capitalisme chiffré. Et on attendait que le dernier tableau du dernier abstractionniste se réduise à une simple toile. Ces raisonnements enfiévrés se sont de toute évidence embrouillés. Un nœud gordien s'est créé qu'on tente aujourd'hui de trancher trop facilement par le coup [d'arguments] traditionnels et stéréotypés.
- 34 Pourtant toute l'affaire ne semble pas si redoutable.
- 35 Aucun ultime tableau d'abstractionnistes n'a vu le jour. Les abstractionnistes ne pensent plus à la toile vierge comme à l'aboutissement idéal de leur vision. En jugeant ce mouvement, on oubliait toujours un élément : l'abstractionnisme n'est pas un courant avec une recette toute faite pour une forme définie.
- 36 On n'a pas réalisé ou on n'a pas voulu admettre qu'il s'agissait d'un point de départ, d'une découverte de méthodes essentielles pour organiser le tableau. On n'a pas compris que l'abstraction ne découle pas de principes, qu'elle est étroitement liée à une mise en valeur d'une construction logique du tableau. En conséquence, un objet représenté a été mis en rapport avec un schéma structurel propre au tableau. Il gagnait une forme plus ou moins abstraite se détachant résolument de sa réalité naturelle. Ainsi, l'objet représenté commençait à exister en tant qu'une concrétisation indépendante, légitime par elle-même, gagnant une pleine réalité et une suggestivité

maximale. Au regard de tout cela, il semble clair que l'abstractionnisme en peinture trace une voie infaillible vers un nouveau réalisme monté en puissance.

- 37 A nos yeux, les tentatives par nos « rationalistes » de liquider l'abstractionnisme avec des arguments d'irrationalisme et de métaphysique sont ridicules. Il vaudrait mieux les diriger contre un schéma naturaliste sévissant partout, qui cherche à justifier un tableau dans une réalité extra-picturale, donc en soi irréaliste. Et encore une épithète dont on accable l'abstractionnisme, un reproche qui lui est fait : le déclinisme. Les uns veulent le supprimer le plus rapidement possible pour cette raison, les autres, plus patients, attendent qu'il crève tôt ou tard, achevé par un poison remontant de ses racines. Pour tous ceux qui sont raisonnables, il est évident que ce sont de tels syllogismes scolastiques qui sont en voie de disparition.
- 38 L'histoire de l'abstractionnisme compte des moments déterminés par une ambiance de déclin dans laquelle il est né et qu'il combattait ainsi que par des étapes de révolte et d'épate aux accents de négation. On y trouve un troupeau de compileurs superficiels cherchant à tirer des profits mercantiles et à servir ses propres intérêts dans un trop-plein de décadence. Il y avait surtout des forces positives, incroyablement dynamiques et énergiques dont les voies débouchaient bien loin dans le futur. Nier sa valeur actuelle à cause de sa date et de son lieu de naissance est une bêtise logique comparable à une condamnation du marxisme parce qu'il serait formé à l'apogée du capitalisme.
- 39 Pour finir, au lieu d'une révision ou d'une réponse à une fausse affirmation, un constat : le schéma naturaliste, dont en fin de compte font partie aussi bien l'Impressionnisme que le postimpressionnisme, n'a pas donné de réponse au postulat majeur que l'homme avance par rapport à l'art. C'est un postulat de saisir la réalité dans une forme artistique bien affirmée, de la faire monter en puissance et de cette façon de la rendre universellement convaincante.
- 40 L'esthétique bourgeoise emprisonnée dans un cercle de ses propres intérêts hédonistes n'a pas su créer une écriture formelle pour son époque ; c'est une cause principale de sa dérive vers un repos aussi éternel qu'irrévocable.
- 41 La création de Cézanne, solitaire et héroïque, se débattant entre un instinct artistique primaire et sa projection classique, fut un prix trop élevé pour tous les péchés commis. Mettant l'accent principal sur la forme, Cézanne se tournait déjà vers d'autres hommes et vers une autre époque. Il a gagné justement en tant que primitif et abstractionniste.
- 42 La route a été ouverte et s'étend au loin.

NOTES

1. En français dans le texte